

Cruzando fronteiras: imagens da nacionalização da arte no Brasil e na Argentina oitocentista

Ana Coutinho¹

 0000-0002-6339-1737

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 17, 2023. **Atas do XVII Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 17, 2023.

DOI: 10.20396/eha.17.2023.11682

Resumo

Este artigo aborda a nacionalização da arte no Brasil e na Argentina oitocentista, tomando as produções do artista Johann M. Rugendas como um antecedente deste processo. Analisa-se como seus registros foram importantes fontes temáticas e iconográficas que compuseram um repertório para os futuros artistas nacionais, aspecto observado a partir da aproximação de algumas pinturas como *A primeira missa em São Vicente* (1845-6) e *El Malón* (1834); e *A primeira missa no Brasil* (1860) de Victor Meirelles, e *La vuelta del Malón* (1892) de Ángel Della Valle. Além das obras como fontes primárias, utiliza-se como fontes de pesquisa documentos de época e produções mais recentes do campo da história da arte.

Palavras-chave: Identidade nacional. Século XIX. Arte brasileira. Arte argentina. Rugendas.

¹ Mestranda em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Essa pesquisa é um desdobramento do Trabalho de Conclusão de Curso em História da Arte: "A criação da identidade nacional e a pintura sobre indígenas no Brasil e na Argentina oitocentista", orientado pela Prof. Dra. Ana Cavalcanti e defendido em dezembro de 2022.

Considerando as particularidades e complexidades que abrangem a produção de uma arte nacional no Brasil e na Argentina ao longo do século XIX, esta pesquisa compreende os registros de expedições científicas, artísticas e de artistas viajantes independentes como antecedentes deste processo. Sob esta perspectiva, o artista Johann Moritz Rugendas (1802-1858) é aqui considerado como um expoente devido às suas viagens por ambos os países, onde realizou uma vasta produção artística. Esta pesquisa, tão logo, pretende analisar como suas produções forneceram um repertório de fontes temáticas e iconográficas para os futuros artistas nacionais, tomando como estudo algumas pinturas, entre elas *A primeira missa em São Vicente* (1845-6) e *El Malón* (1834) realizadas pelo artista viajante, em aproximação com *A primeira missa no Brasil* (1860) de Victor Meirelles e *La vuelta del Malón* (1892) de Ángel Della Valle, representantes da pintura nacional no Brasil e na Argentina, respectivamente.

De antemão, faz-se preciso considerar que a construção de uma identidade nacional foi uma pauta comum entre as diversas nações ibero-americanas ao longo dos oitocentos. Com processos de independência próximos, concentrados entre as décadas de 1810 e 1820, essas nações desejavam escrever uma história própria, isto é, constituir as bases onde poderiam se sustentar ideologicamente. Nesse sentido, a independência das metrópoles e o anseio de se diferenciarem delas foi um fator de fomento para a criação de uma identidade própria, ainda assim, não há unanimidade sobre isso. Lucía Engh, por exemplo, considera que a fundação de uma identidade na Argentina se inicia em 1810 com a independência, já outros autores, como Ernesto Ferreira, situam esse processo mais à frente, a partir de 1853 com a sanção da Constituição argentina. No contexto brasileiro, José Fiorin concorda que a identidade nacional se desenvolveu plenamente durante o século XIX, mas para ele, ela começa a ser construída ainda antes, no século XVIII. Desse modo, compreendo as construções de identidades nacionais como processos mais amplos que não se atêm a uma data específica e que, inclusive, em diferentes contextos foram re-elaborados.²

Algo destacado por Dawn Ades é que, embora a arte tenha sido fundamental nos processos de independência, foram necessárias algumas décadas para que ela tivesse, de fato, um papel representativo. Ela diz: “o sucesso dos movimentos de independência nas colônias [...] deu origem a novos países, a novas ordens políticas e a intermináveis discussões sobre identidade nacional, mas não a um florescimento imediato das artes”.³ Nesse sentido, a consolidação de uma identidade nacional como Projeto nas artes foi algo posterior à criação das Academias e da formação de seus primeiros artistas. Esses aspectos se distinguem

² Nos centenários dessas nações, por exemplo, comumente se reivindicava uma outra interpretação desse passado histórico, como aconteceu em 1910 na Argentina e em 1922 no Brasil.

³ ADES, Dawn. *Arte na América Latina: a era moderna: 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997, p. 7.

na história brasileira e argentina, tendo em vista que a Academia brasileira teve fundação em 1816,⁴ antes mesmo da independência e tinha no governo imperial uma fonte de apoio, ao passo que a Academia argentina foi nacionalizada em 1905,⁵ após uma série de instituições não terem conseguido se manter de modo independente do Estado. Assim, fica evidente que para além de quaisquer aproximações há uma série de diferenças acerca dos processos de nacionalização da arte nos dois países.

Ades também esclarece que, nas décadas posteriores às independências, as novas nações receberam um número elevado de viajantes devido à curiosidade que os Europeus tinham com relação à América, observada como um território desconhecido. Diante disso, uma série de livros e álbuns ilustrados abrangendo estudos sobre a flora e a fauna, assim como cenas de costumes e paisagens foram publicados.⁶ Mariana Giordano percebe a produção desses artistas como correspondendo a um *nacionalismo no oficial*, uma vez que não se vinculavam às pautas institucionais, mas cuja realização nos propicia pensar como o olhar sobre a paisagem e os costumes tentaram sintetizar uma identidade nacional.⁷ Assim, embora esses registros tivessem um olhar europeu e destinavam-se a este público, os viajantes estavam registrando aspectos específicos de cada país que demarcam uma nacionalidade, algo que se assemelha ao que será posteriormente solicitado aos artistas nacionais: representar em suas obras aspectos característicos de seu país.

Como artista viajante, Rugendas esteve duas vezes no Brasil e na Argentina entre os anos de 1821 e 1846, realizando uma ampla produção que atualmente pertence a coleções de diferentes países. No que tange a isso, há publicações que têm feito o importante trabalho de concentrar suas produções em livros e catálogos, como *Artistas extranjeros en la Argentina: Mauricio Rugendas* de Bonifácio del Carril, publicado em 1966 pela Academia Nacional de Belas Artes de Buenos Aires; e *A América de Rugendas: Obras e Documentos* de Pablo Diener e Maria de Fátima Costa, publicado em 1999.

Seu primeiro destino como viajante foi o Brasil, integrando a expedição Langsdorff,⁸ em 1821. Jovem e recém-formado, Rugendas esperava encontrar no país uma vida de aventuras, mas ao que indicam cartas e

⁴ A Academia, desde sua fundação em 1816, passou por sucessivas mudanças de nomes, como aponta Mônica Wanderley: Escola de Ciências, Artes e Ofícios (Decreto de 12 de agosto de 1816), Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil (Decreto de 12 de outubro de 1820), “Academia Real e Escola das Belas Artes” (criada sem uma nomenclatura oficial pelo Decreto de 23 de novembro de 1820) e Academia Imperial das Belas Artes (Decreto de 17 de novembro de 1824) até o ano de 1889. Cf. WANDERLEY, Monica Cauhi. História da Academia - diferentes nomes, propostas e decretos. **19&20**, v. VI, n. 2, abr./jun. 2011.

⁵ Rodrigo Viñuales menciona uma série de Academias fundadas a partir de 1799 na Argentina, entretanto, todas com histórias altamente conturbadas, tendo curta duração. Cf. VIÑUALES, Rodrigo Gutiérrez. Arte y vida académica en la Argentina. Vicisitudes de una experiencia tardía. **Tiempos de América**, n. 11, Castellón, 2005, p. 105-113.

⁶ ADES, op. cit., p. 63.

⁷ GIORDANO, Mariana. Nación e identidad en los imaginarios visuales de la Argentina. Siglos XIX y XX. In: VEJO; VIÑUALES (orgs.). Relatos icónicos de la nación en Iberoamérica y España. **ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura** v. 175, n. 740, nov./dez. 2009, p. 1284.

⁸ Organizada pelo barão Georg Heinrich von Langsdorff, a expedição reunia artistas e cientistas de diferentes nacionalidades, e percorreu o interior do Brasil entre os anos de 1821 e 1829, período no qual produziu-se mais de duas mil páginas manuscritas, para além das amplas produções visuais que tentaram dar conta da pluralidade de espécimes brasileiros.

documentos da época, a relação entre ele e o chefe da expedição foi bastante conturbada, ao ponto dele ter sido dispensado da expedição pouco tempo depois, em 1822. O fato de ter permanecido no país até 1825 com recursos próprios o possibilitou publicar em seu retorno à Europa o livro *Viagem Pitoresca através do Brasil*, contendo pranchas litografadas e relatos de sua viagem.⁹

Desejando maior autonomia em todas as fases de seu trabalho, o artista começou a pintar em 1830. Nas obras em referência ao Brasil, destacava a grandiosidade natural, interesse que já era perceptível desde seus primeiros desenhos sobre o país. Assim, realizou *Paisagem na selva tropical brasileira* [Figura 1] e *Árvore gigantesca na selva tropical brasileira* [Figura 2], apresentando, em ambas, uma clara predominância da natureza monumental, através da presença de árvores de grandes troncos e copas, ao passo que a figura humana é representada em tamanho diminuto, sem protagonismo nas cenas.

Sobre isso, Ana França comenta que “o personagem nativo em geral estava presente na iconografia de paisagem de Rugendas sobre o Brasil, no entanto, ele aparecia mais como um elemento tal como o era uma espécie florística ou como um animal local”.¹⁰ Nesse sentido, os nativos, embora façam parte de suas representações, são retratados como um detalhe, como uma parte compositiva da flora e da fauna.

A diferença dessas obras, *A primeira missa em São Vicente* [Figura 3], realizada entre 1845 e 1846, durante a segunda viagem do artista ao país tem um tratamento diferente.¹¹ Apresentando as figuras humanas com maior destaque, essa pintura deixa de ser um registro estritamente paisagístico e se circunscreve como pintura histórica. Retratando o momento de batismo da primeira cidade brasileira,¹² refere-se a um acontecimento de 1532 e se incorpora a iconografia de primeiras missas em terras brasileiras, como a gravura *Première Messe au Brésil* (1822) de Hippolyte Taunay,¹³ e a posterior *A Primeira Missa no Brasil* (1860) de Victor Meirelles.¹⁴

⁹ No contrato da expedição o artista se encarregava de entregar toda a produção realizada e não publicar nem extratos, nem relatos completos sem o consentimento de Langsdorff. Todavia, ao publicar *Viagem Pitoresca*, Rugendas faz com que seus registros ficassem conhecidos muitos anos antes do que foi produzido pelos demais membros da expedição, visto que essa documentação ficou desaparecida até 1930, quando foi encontrada nos porões do Museu do Jardim Botânico de São Petersburgo. VER: DINNER; COSTA. **A América de Rugendas: obras e documentos**. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

¹⁰ FRANÇA, Ana Marcela. A mirada de Rugendas sobre as “matas virgens” brasileiras e sobre o pampa argentino. **Estudios Rurales**, v. 7, n. 13, 2017, p. 107.

¹¹ Pablo Diener e Maria de Fátima Costa apontam que essa obra teria sido pintada provavelmente no retorno de Rugendas à Europa após 1846, todavia, essa informação não corresponde com a data da obra, realizada entre 1845 e 1846, período no qual Rugendas esteve no Brasil. DIENER; COSTA, 1999, p. 147.

¹² São Vicente foi oficialmente fundado no dia 22 de janeiro de 1832 por Martim Afonso de Souza, que logo assumiu como administrador da vila. Antes disso, em 1502 a expedição do navegador português, Gaspar Lemos, já havia batizado o local como vila de São Vicente, em homenagem a São Vicente Mártir, nome que foi mantido.

¹³ Gravada em metal (8x12 cm), a primeira missa de Hippolyte poderia também ser considerada como uma ponte entre um nacionalismo não oficial e uma produção nacional.

¹⁴ Além dessas obras, há uma série de outras que se inserem em aspectos temáticos e/ou iconográficos com o motivo da primeira missa no Brasil como as obras de Portinari (1948); Luiz Zerbini (2014); Denilson Baniwa (2019); e Bruno Miguel (2022).



Figura 1:
 Johann M. Rugendas, **Paisagem na selva tropical brasileira**, 1830.
 Óleo sobre tela, 62 x 49,5 cm, Palácios e Jardins Estatais, Potsdam.
 Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.



Figura 2:
 Johann M. Rugendas, **Árvore gigantesca na selva tropical brasileira**, 1830.
 Óleo sobre tela, 46,5 x 28,5 cm.
 Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.



Figura 3:
 Johann M. Rugendas, **A primeira missa em São Vicente**, 1845-6.
 Óleo sobre tela, 52 x 76 cm, Coleção Beatriz Pimenta Camargo, São Paulo.
 Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Em *A primeira missa em São Vicente*, observa-se um aglomerado de pessoas no primeiro plano em volta de uma figura religiosa, havendo inclusive uma certa fusão de nativos e europeus, adultos e crianças. Também é bastante significativa a vela de uma embarcação que complementa o cenário religioso ao fazer simbolicamente o papel de uma cruz. A natureza, por outro lado, atua como um cenário para a cena, visto que não é o foco principal da pintura.

Neste mesmo ano, o artista realizou outras pinturas do imperador e sua família, e *Paisagem no Rio de Janeiro*, cujo ponto de fuga nos leva até a Serra dos Órgãos, cercada por vales e uma natureza exuberante. Dessa forma, embora tenha realizado retratos e *A primeira missa em São Vicente*, fica nítido que o interesse de Rugendas no Brasil se concentrava na representação de uma natureza monumental em detrimento de quaisquer pessoas ou ações. Por outro lado, a realização dessas pinturas em 1846 dão indícios de que o artista tinha um leque temático mais amplo para além dos motivos paisagísticos, algo adquirido provavelmente ao longo de sua experiência como artista viajante.

Em outros países da América do Sul é notável que o artista se distanciou da pintura de paisagem, realizando uma série de trabalhos que destacam motivos históricos e culturais. Sua produção na Argentina, entre outras representações, dá ênfase aos incidentes de raptos de mulheres, conhecidas como *cautivas*.¹⁵ Sabe-se que ele se debruçou sobre essa temática inicialmente no Chile, pintando em 1834 *El malón*¹⁶ [Figura 4], um importante referente iconográfico de outras obras de temática de rapto realizadas tanto por Rugendas como por outros artistas, posteriormente.

Outras duas versões dessa pintura foram realizadas, uma delas pertence à coleção de Eugenio Irrarrazabal e a segunda à coleção dos príncipes de Thurn und Taxis. Em ambas as versões, Rugendas mantém a estrutura compositiva, mas modifica os aspectos cromáticos. Em 1854, outra versão foi feita, dessa vez pelo naturalista F. Lehnert, que a litogravou para ser publicada no *Atlas de la historia física y política de Chile*, de Claude Gay. Essa versão é importante, pois devido a publicação múltipla do Atlas, mais pessoas, talvez até os próprios artistas argentinos, tiveram acesso a visualidade de *El malón* através dela, do que das pinturas de Rugendas, o que nos permite pensar sobre a circulação dessas imagens na época.

¹⁵ Cautivas, em português, é um sinônimo para prisioneiras.

¹⁶ Uma prática de ataque rápido e furtivo onde indígenas dos atuais territórios da Argentina, Uruguai e Chile atacavam furtivamente assentamentos de brancos, que, afinal, nada mais eram do que suas próprias terras invadidas e levavam consigo mantimentos, mulheres, crianças e homens. No entanto, nas mais diversas cenas de rapto pintadas vê-se apenas a representação de mulheres sendo levadas.

**Figura 4:**

Johann M. Rugendas, **El malón**, 1834.
Óleo sobre tela, 43,2 x 50,8 cm, Coleção Particular,
Santiago do Chile. Fonte: Christie's.

A primeira viagem do artista a Argentina aconteceu em 1838, todavia, devido a um acidente, ele não chegou a ficar no país e regressou ao Chile. De todo modo, essa viagem corresponde a um evento importante, pois nela Rugendas presenciou um *Malón*, algo que teria impregnado sua imaginação a respeito dos incidentes de rapto. Já em sua segunda viagem ao país, em 1845, pintou *El rapto* [Figura 5] e *El rapto de la cautiva*¹⁷ [Figura 6], em ambas, exibindo cenas dinâmicas que destacam a figura da mulher sendo raptada de modo bruto.

¹⁷ Essas pinturas foram consideradas por Bonifácio del Carril como consequência direta da primeira viagem de Rugendas ao país. Cf. CARRIL, 1966, p. 26.



Figura 5:
Johann M. Rugendas, **El rapto**, 1845.
Óleo sobre tela, 80 x 100 cm, Coleção Horacio Porcel,
Buenos Aires. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.



Figura 6:
Johann M. Rugendas, **El rapto de la cautiva**,
1845. Óleo sobre tela, 44,5 x 53,5 cm,
Coleção Particular, Buenos Aires. Fonte:
Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Sendo um tema bastante explorado desde a antiguidade, os raptos são temas de diversas histórias, como os conhecidos raptos de Helena, Europa e Perséfone, que foram consolidados imageticamente por diversos artistas, como Ticiano, Guido Reni, Rembrandt e Rubens. Assim, ao mesmo tempo em que Rugendas utilizou uma referência bastante consolidada, também gerava uma iconografia para a jovem nação. Por outro lado, pode-se já aqui apontar uma diferença com relação a essas produções: com os títulos enfáticos de *El malón*, *El rapto* e *El rapto de la cautiva*, as obras realizadas no contexto argentino dão ênfase aos acontecimentos e não às mulheres raptadas.

Apresentando características próximas, a série sobre os raptos de Rugendas destaca no centro um cavalo que geralmente é branco e, ao redor, o confronto entre indígenas e soldados, oferecendo visualidade a toda adrenalina do combate. É o que acontece também em *El malón*,¹⁸ onde nativos são retratados atacando e raptando mulheres, em um momento bastante tumultuado, típico de uma cena de batalha. Enquanto o horizonte ao fundo demarca a imensidão desse território, o centro do quadro é o

¹⁸ Sendo a primeira pintura de sua série sobre os malones, esta se destaca das demais pelo uso de tecidos avermelhados na cativa, nas próximas Rugendas passa a priorizar o uso da cor branca, possivelmente associada a alguma ideia de pureza dessas mulheres.

foco de ação principal, onde um mapuche montado a cavalo rapta a chilena Trinidad Salcedo,¹⁹ uma das poucas mulheres raptadas com nome identificado em pinturas.²⁰

A presença de uma criança no canto inferior direito da tela evidencia que se tratava de um ataque surpresa. Além disso, é clara a diferença de poder por parte dos indígenas que, além de montarem cavalos, aparecem em maior número. Enquanto as mãos da mulher raptada aparecem juntas, atadas simbolicamente, reverberando seu estado indefeso, o nativo aparece armado com uma lança, é tão logo, apresentado como selvagem e, portanto, como não civilizado.

De modo semelhante a pintura *El rapto* apresenta várias pessoas envolvidas na ação, chegando a ser confusa devido a sobreposição de pessoas e cavalos. Ao formar a composição de modo circular e trabalhar com elementos menos detalhados, Rugendas possibilita que nosso olhar complete a imagem. Em *El rapto de la cautiva*, por outro lado, há destaque para o raptor e a cativa ao centro, enquanto a paisagem terrosa e extensa dos Pampas demonstra a grandiosidade do território pertencente aos nativos.

Tomando essas três pinturas como exemplo, percebe-se como a atenção do artista se concentrou na representação de uma história, englobando os personagens que fariam parte dela e fazendo das cenas a ação movimentada de um acontecimento. Maria de Fátima e Pablo Diener consideram que, “na Argentina, as cenas de *El rapto* o conduziram à elaboração de composições barrocas, totalmente distantes de sua pintura precedente”.²¹ Assim, sua série apresenta um tratamento dinâmico através do uso de pinceladas turvas e sem definição, empregando o uso de composições circulares ou que tendem à diagonal da tela, o que colabora para reverberar um estado de agitação e de velocidade.

Do mesmo modo que a paisagem brasileira foi tema de suas obras em seu retorno à Europa, o tema do rapto de cativas também o acompanhou. Em 1848, o artista realizou *El rapto* e *El regreso de la cautiva*, obra que chama a atenção, pois, em geral, as obras de temática de rapto se concentram justamente em representar o momento do rapto, entendido como o clímax da ação. Essas obras exemplificam como o artista manteve uma memória sobre suas viagens à América e aos temas que aqui se dedicou.

Por fim, volto-me à análise das obras *A Primeira Missa no Brasil* [Figura 7] de Victor Meirelles e *La Vuelta del Malón* [Figura 8] de Ángel Della Valle, consideradas como obras “genuinamente” nacionais

¹⁹ Além de *El malón*, Rugendas fez em 1836 a pintura *El rapto de Trinidad Salcedo*, exibindo o momento posterior ao rapto com a cativa rodeada por indígenas.

²⁰ Outra mulher aprisionada cujo nome é conhecido e mencionado nos títulos das pinturas é Elisa Bravo. O artista viajante Raymond Monvoisin realizou duas pinturas sobre ela: *Elisa Bravo en cautiverio* (1858) e *Elisa Bravo en el naufragio* (1859).

²¹ DIENER; COSTA, op. cit., p 24.

desde suas primeiras exposições. Nesse sentido, tomo-as como exemplos imagéticos dos discursos oficiais, de modo a pensá-las como uma ponte entre um nacionalismo não oficial e a construção de uma identidade nacional. Um ponto em comum entre essas obras é que ambas se voltam ao passado para formular um discurso imagético, exemplificando que, ao mesmo tempo em que se visava construir uma visão de futuro, apresentando a história de uma nação próspera, também era necessário construir um passado que, como observa Luis Barbato, é mitológico, uma vez que esses artistas constituíam visualidades que consolidavam um tempo e cenário fictícios.²²



Figura 7:
Victor Meirelles, **A primeira missa no Brasil**, 1860. Óleo sobre tela, 268 x 356 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Figura 8:
Ángel Della Valle, **La vuelta del malón**, 1892. Óleo sobre tela, 186,5 x 292 cm, Museu Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
Fonte: MNBA.



²² BARBATO, Luis Fernando Tosta. A construção da identidade nacional brasileira: necessidade e contexto. *Revista Eletrônica História em Reflexão*, v. 8, n. 15, jan/jun - 2014, p. 5.

Atuando como uma síntese visual do projeto civilizatório do Segundo Império, *A Primeira Missa no Brasil* retorna ao passado dando formas ao “ato de batismo da nação brasileira, momento prenhe de significados, que o projeto de construção de um passado histórico para o Brasil [...] saberia explorar”.²³ Rafael Cardoso discorre que a obra de Meirelles foi a primeira a tomar como assunto a história do Brasil, pois na época de sua realização as demais produções de pintura histórica se referiam a acontecimentos contemporâneos, como *a Aclamação de Dom Pedro*, pintada por Debret ou *a Sagração de Dom Pedro II* de Manuel de Araújo Porto Alegre.²⁴

A ideia de se realizar uma grande obra com o tema da primeira missa é, segundo Maria de Fátima Couto, proveniente de Araújo Porto-Alegre: “interessado em obter total apoio do governo para o estabelecimento de bases duradouras capazes de promover o desenvolvimento das Belas-Artes no país”.²⁵ O que reforça o entrelaçamento de questões artísticas e políticas e de como ambas atuaram na construção de um projeto que defendesse a representação de temas voltados à exaltação do nacional.

Entre as várias cartas trocadas entre Porto Alegre e Victor Meirelles algumas datadas de 1859 fazem referência à realização da *Primeira Missa no Brasil*. Como mentor, Porto Alegre o instruíra: “leia cinco vezes o Caminha, que fará cousa digna de si e do país”.²⁶ Além dessa recomendação, Porto Alegre frequentemente o indicava retratar embaibas, coqueiros ou palmitos, elementos considerados intrinsecamente brasileiros.²⁷

Não à toa, a tela de mais de 9m² apresenta uma natureza exuberante, visível desde o tamanho das folhas no primeiro plano até o cume da montanha ao fundo. Ao observar a obra, percebe-se que ela foi realizada com atenção aos detalhes, por mais que Meirelles tivesse a Carta de Pero Vaz e a pintura *Première Mise en Kabylie* de Horace Vernet como referências diretas, há em sua elaboração um grande trabalho de estudo e composição. Assim, a visualidade da obra se dá através de uma série de elementos em gradações: a cruz como elemento principal, situada na parte superior da pintura; próximo a ela o frei Henrique, intermediando o espaço entre o terreno e o sagrado; e em sequência outras pessoas são percebidas na pintura: religiosos, cavaleiros em armaduras e nas margens da obra uma grande quantidade de indígenas.

²³ COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Senac, 2005, p. 29.

²⁴ CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)*. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 54.

²⁵ COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Imagens eloquentes: A Primeira Missa no Brasil*. *ArtCultura*, v. 10, n. 17, p. 159-171, jul. - dez., 2008, p. 162.

²⁶ MELLO JUNIOR, “Primeira Missa no Brasil” de Vitor Meirelles: um centenário esquecido. In Xexéo Pedro Martins Caldas et al. *Primeira Missa no Brasil: renascimento de uma pintura*. Rio de Janeiro: MNBA, 2008, p. 29.

²⁷ *Ibidem*.

Formulada através de uma ideia de encontro, entre nativos e europeus, e uma terra esplendorosa com paisagens gigantescas, *A Primeira Missa no Brasil* evoca o mito de uma nacionalidade plural e benéfica, onde portugueses e indígenas tiveram boa relação, mesmo que na prática isso tenha sido bastante diferente. Essa visão idealizada foi assinalada por Pinheiro Chagas, em 1878:

É uma página brilhante essa da Primeira Missa no Brasil, porque resume antecipadamente em si a existência desse país, porque simboliza o seu papel na história da civilização americana. A entrada dos europeus no México e no Peru assinala-se com cenas de carnificina [...]. No Brasil, pelo contrário, a cena é de paz e amor.²⁸

Essa aparência de coexistência pacífica entre indígenas e brancos, de “paz e amor”, não deixa de ser uma conquista almejada pelo projeto de nacionalização brasileiro. Todavia, sendo uma opinião de época, faz-se preciso rever essa narrativa, visto que a obra corrobora com as diversas facetas da imposição da colonização em seus aspectos religiosos, culturais e políticos.

Realizando pinturas com uma temática em comum, Rugendas e Victor Meirelles compuseram uma produção imagética importante para dar conta das origens da nação. Sem sabermos ao certo as relações que Meirelles pode ter tido com as obras de Rugendas, incluindo a *Primeira Missa em São Vicente*, não é possível estabelecer uma relação de referência direta entre as obras. Ainda assim, é possível afirmar que o tema da primeira missa foi bastante prezado por uma série de nações que se oficializavam e, por isso, faz parte da construção de um discurso de identidade nacional. Não à toa, em 1910, diante do contexto de nacionalização da arte argentina, José Bouchet (1848-1919), pintou *La Primera Misa en Buenos Aires*.

Ángel Della Valle, por sua vez, também recorreu a um acontecimento histórico para dar conta das origens da nação. Sua pintura, *La Vuelta del Malón* (1892), registra o rapto de uma cativa e o furto de itens religiosos, recriando uma cena que já não era possível de existir no momento da execução da pintura, visto que foi realizada depois das operações do Estado contra os indígenas dos Pampas. Assim, essa obra colaborava para reativar o ideário do que foi um *malón* e ao mesmo tempo, justificava as ações dizimatórias que ocorreram com a Conquista do Deserto, comandada pelo General Julio Argentino Roca. Laura Malosetti Costa pontua que:

²⁸ PINHEIRO CHAVES Apud CARDOSO, 2008, p.61.

En el imaginario rioplatense la escena del malón, y en particular del rapto de mujeres blancas por parte de los indígenas, llegó a adquirir en el siglo XIX el valor de un símbolo relativo al conflicto entre blancos e indios, entre hombres “civilizados” e “bárbaros”, “nosotros” frente a “los otros”.²⁹

Nesse sentido, embora realizada antes da nacionalização da Academia de Bellas Artes argentina, essa obra não deixa de ser um expoente do processo de nacionalização da arte no país, visto que, além de incorporar um tema que representava uma série de conflitos na história da nação, *La vuelta* também foi a primeira pintura a representar o país internacionalmente, participando da Exposição Universal de Chicago³⁰ de 1893. Antes desse grande evento, em junho de 1892, dada a inexistência de salas expositivas em Buenos Aires, a obra foi exposta na vitrine da loja de ferragens *Nocetti y Repetto*, marcando sua primeira aparição pública com muita aglomeração. Diante de muitas críticas, logo foi exaltada como a primeira obra de arte genuinamente nacional, e, desde então, tem sido responsável por manter as ações civilizatórias presentes no imaginário do povo argentino.

Em 1893, Alfredo Palacios comentou a sensação de ver a obra: “es tal lo natural que está pintado, que infunde terror al contemplarlo”.³¹ Desse modo, ao olhar do público, a cena do *malón* mostrava-se tão real que causava espanto, colaborando para a manutenção da visão das populações indígenas como seres bárbaros. Na pintura os indígenas são apresentados de forma gloriosa, em uma clara demonstração de que os inimigos do Estado não eram frágeis. Montados a cavalos, os indígenas fazem gestos de festividade comemorando o sucesso do *malón* e levantam os braços empunhando suas lanças. No primeiro plano, percebe-se uma cruz roubada como prova da profanação de uma igreja, o que reforça o paganismo dos nativos e, ao mesmo tempo, possibilita uma interpretação interessante: ao ser empunhada como uma lança, a cruz é utilizada como uma arma. Desse modo, ao portá-la, o indígena mostra-se como detentor de poder e como uma ameaça ao cristianismo.

Ao realizar uma cena de *Malón*, Della Valle se inscrevia, de imediato, em uma tradição pictórica inaugurada por Rugendas e fomentada por referências literárias como o poema *La Cautiva* (1837), de Esteban Echeverría. O contato com a obra do artista viajante, de modo direto ou indireto, faz-se perceptível não apenas no tema do *malón*, mas também em alguns aspectos compositivos. Sob essa perspectiva é como se Della Valle tomasse como referência para sua obra os três indígenas centrais de *El Malón* e a partir disso expandisse a obra, criando uma perspectiva com horizonte mais profundo e linear,

²⁹ COSTA, Laura Malosetti. *Los primeros Modernos. Arte y Sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 243.

³⁰ Exposição comemorativa do quarto centenário de Colombo à América. Reuniu invenções de diversos países, sobre tecnologia, agricultura, artes, entre outros. *La vuelta del Malón* recebeu uma medalha de única classe.

³¹ PALACIOS, Alfredo, apud. COSTA, op. cit., p. 276.

que destaca a imensidão do território e, ao mesmo tempo, a quantidade de guerreiros indígenas. Impregnando a pintura com seu estilo próprio, Della Valle produziu uma obra que, com eloquência, arquetivava uma verdade histórica, fixando-se no imaginário argentino.

Como observado até aqui, a aproximação dessas obras perpassa por diferentes fronteiras geográficas e temporais, possibilitando uma reflexão de como artistas viajantes estavam, a partir de seus olhares estrangeiros, antecipando temas que foram importantes para uma posterior representação nacional. Nesse sentido, a produção de Rugendas sobre o Brasil e a Argentina não é ingênua, mas atenta aos diversos motivos históricos, culturais e paisagísticos que perpassavam por essas nações, a ponto de atuar como uma forma de síntese nacional.

Tão logo, mesmo que de modo indireto, as obras de Meirelles e Della Valle, interessadas em constituir uma identidade pátria, estabelecem vínculos temáticos e compositivos com as produções do artista viajante. Retratando indígenas entre a conversão ao catolicismo, e práticas de saque e rapto, essas imagens compuseram uma visualidade histórica que buscava dar conta dos conflitos nacionais, atuando ao mesmo tempo como ferramentas legitimadoras de poder, apagamento histórico e inscrição ideológica. Assim, debruçar-se sobre elas nos fornecem aparatos para pensar como a construção de imagens nacionais durante o século XIX extrapola o contexto dos próprios países, inserindo-se em uma conjuntura mais ampla.

Referências bibliográficas

A AURORA FLUMINENSE: Jornal Político e Litterario. **[Viagem Pitoresca Através do Brasil]**. Rio de Janeiro, 21 agosto 1828, p. 40. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706795&pasta=ano%20182&pesq=Rugendas&pagfis=40>. Acesso em: 10 Junho 2022.

ADES, Dawn. **Arte na América Latina: a era moderna: 1820-1980**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

BARBATO, Luis Fernando Tosta. A construção da identidade nacional brasileira: necessidade e contexto. **Revista Eletrônica História em Reflexão**, v. 8, n. 15, jan/jun - 2014. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/3002/1933>. Acesso em: 24 Junho 2023.

CARDOSO, Rafael. **A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CARRIL, Bonifacio del. **Artistas Extranjeros en la Argentina**: Mauricio Rugendas. Argentina: Academia Nacional de Bellas Artes, 1966.

COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Senac, 2005.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Imagens eloquentes: A Primeira Missa no Brasil. **ArtCultura**, v. 10, n. 17, p. 159-171, jul./dez., 2008.

COSTA, Laura Malosetti. **Los primeros Modernos. Arte y Sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 276.

DIENER, Pablo. O catálogo fundamentado da obra de J. M. Rugendas e algumas ideias para a interpretação de seus trabalhos sobre o Brasil. **Revista USP**, n. 30, jun./ago. 1996, p. 46-57. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.voi30p46-57>. Acesso em: 20 Junho 2022.

DINNER; COSTA. **A América de Rugendas: obras e documentos**. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

ENGH, Lucía Elisa. La construcción de la identidad nacional en la Argentina. Hacia el Centenario de la Revolución de Mayo. In: XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires, 2009. **Asociación Latinoamericana de Sociología**, Buenos Aires, Cuad. 1, 2013, p.28-44. Disponível em: <https://idoc.pub/documents/la-construccion-de-la-identidad-nacional-en-argentina-3no7ek17yyld>. Acesso em: 10 de Junho 2022.

FERREIRA, Ernesto. La construcción de la identidad nacional Orígenes y desafíos actuales. **Historia del Pensamiento Nacional**. Instituto Nacional de Capacitación Política. Buenos Aires, Cuad. 1, 2013, pp. 28-44. Disponível em: <https://perio.unlp.edu.ar/catedras/matrices/wp-content/uploads/sites/146/2020/11/La-construccion-de-la-identidad-nacional-Origenes-y-desafios-actuales.pdf>. Acesso em: 10 Junho 2022.

FIORIN, José Luis. A construção da identidade nacional brasileira. **BAKHTINIANA - Revista de Estudos do Discurso**, v. 1, n. 1, 1º Sem. 2009, p. 115-126. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/3002/1933>. Acesso em: 10 Junho 2022.

FRANÇA, Ana Marcela. A mirada de Rugendas sobre as "matas virgens" brasileiras e sobre o pampa argentino. **Estudios Rurales**, v. 7, n. 13, 2017, p. 92-127. Disponível em: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/162507>. Acesso em 20 Junho 2022.

GIORDANO, Mariana. Nación e identidad en los imaginarios visuales de la Argentina. Siglos XIX y XX. **ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura** v. 175, n. 740, nov./dez. 2009. Disponível em: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/20093>. Acesso em 20 Junho 2022.

MELLO JUNIOR, "Primeira Missa no Brasil" de Vitor Meirelles: um centenário esquecido. In Xexéo Pedro Martins Caldas et al. **Primeira Missa no Brasil: renascimento de uma pintura**. Rio de Janeiro: MNBA, 2008, p. 27.

VIÑUALES, Rodrigo Gutiérrez. Arte y vida académica en la Argentina. Vicisitudes de una experiencia tardía. **Tiempos de América**, n. 11, Castellón, 2005, p. 105-113. Disponível em: <https://www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/087.pdf>. Acesso em: 10 de Junho de 2022.

WANDERLEY, Monica Cauhi. História da Academia - diferentes nomes, propostas e decretos. **19&20**, v. VI, n. 2, abr./jun. 2011. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_mcw.htm. Acesso em 10 Junho 2022.